



HAL
open science

Petite histoire de l'interprétation scénique et vocale de "La donna del lago" de Rossini : entre fastes bel cantistes et couleur locale romantique (1958-2001)

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Petite histoire de l'interprétation scénique et vocale de "La donna del lago" de Rossini : entre fastes bel cantistes et couleur locale romantique (1958-2001). Silène, 2010. hal-00914541

HAL Id: hal-00914541

<https://hal.science/hal-00914541>

Submitted on 5 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Petite histoire de l'interprétation scénique et vocale
de *La donna del lago* :
entre fastes bel cantistes et couleur locale romantique (1958-2001)**

Le titre l'annonce : il s'agit de réfléchir à l'histoire scénique et discographique de *La donna del lago* dans la seconde moitié du vingtième siècle, avant, pendant et après ce que la critique a appelé la « Renaissance Rossini ». Le sous-titre déroule déjà le fil directeur de cette brève étude dont l'ambition est de ressaisir une esthétique de l'entre-deux, ou une esthétique de transition, et de comprendre la manière dont elle a pu être perçue et rendue par quelques interprétations, scéniques et vocales, entre 1958 et 2001. Les deux bornes de cet article, qui ne prétend à aucune exhaustivité, sont d'une part la production du Mai musical florentin en 1958, sous la direction musicale de Tullio Serafin, et d'autre part la production du Festival de Pesaro en 2001, direction musicale de Daniele Gatti, mise en scène de Luca Ronconi – il s'agit en fait de la seconde production *pesarese* après celle de 1981-1983, dirigée par Maurizio Pollini et mise en scène par Gae Aulenti. Cette recréation du début des années 1980 fut un moment pivot dans l'histoire de la redécouverte, de la résurrection même, de *La donna del lago*, d'abord parce que cette première production de Pesaro se fondait sur l'édition critique de la partition.

Le tableau suivant permet de mettre en perspective ce quasi demi-siècle d'histoire scénique et discographique du chef-d'œuvre rossinien, et de faire apparaître d'emblée un corpus : sont retenues six productions ayant laissé des traces au disque et/ou en vidéo, au moins, pour l'une d'entre elles (la dernière), sous la forme de quelques extraits¹.

Année	Lieu	Direction musicale	Mise en scène	Décors / costumes	Interprètes
1958	Florence	Tullio Serafin	Carlo Maestrini	Attilio Colonnello	Rosanna Carteri (Elena), Cesare Valletti (Giacomo), Irene Companez (Malcolm), Eddy Ruhl (Rodrigo), Paolo Washington (Douglas)

¹ Je dois ici reconnaître ma dette envers le numéro de *L'Avant-Scène Opéra* consacré à *La Dame du lac* de Rossini et dirigé par Chantal Cazaux (n° 255, 2010), et en particulier envers les chapitres signés par Jean Cabourg dans ce volume : « La vocalité rossinienne » et « Discographie et vidéographie comparées ». Je renvoie au chapitre « L'œuvre à l'affiche » pour l'historique complet des productions.

1970	Turin	Piero Bellugi	Version concert	Version concert	Montserrat Caballé (E.), Franco Bonisolli (G.), Julia Hamari (M.), Pietro Bottazzo (R.), Paolo Washington (D.)
1981	Houston	Claudio Scimone	Frank Corsaro	M.C.Lee/J.Greenwood	Frederica von Stade (E.), Rockwell Blake (G.), Marilyn Horne (M.), Dano Raffanti (R.), Nicola Zaccaria (D.)
1983	Pesaro	Maurizio Pollini	Gae Aulenti (reprise de la production de Pesaro 1981)	Gae Aulenti	Katia Ricciarelli (E.), Dalmacio Gonzales (G.), Lucia Valentini-Terrani (D.), Dano Raffanti (R.), Samuel Ramey (D.)
1992	Milan	Riccardo Muti	Werner Herzog	M. Balò / F. Blumauer	June Anderson (E.), Rockwell Blake (G.), Martine Dupuy (M.), Chris Merritt (R.), Giorgio Surjan (D.)
2001	Pesaro	Daniele Gatti	Luca Ronconi	M. Palli / C. Diappi	Mariella Devia (E.), Juan Diego Flórez (G.), Daniela Barcellona (M.), Charles Workman (R.), Simone Alberghini (D.)

Avant d'examiner quelques-unes de ces productions, il convient de rappeler, sous une forme synthétique, les difficultés spécifiques posées par cet opéra sur les plans scénographique, dramatique, musical et vocal. Cela nous évitera de tomber, face à certaines productions anciennes et néanmoins pionnières, dans la critique stérile ou le ricanement facile. La rareté relative de cet ouvrage à l'affiche, et sa disparition pendant la première moitié du XX^e siècle, tiennent à sa fragilité extrême, née des croisements

esthétiques qu'il organise subtilement. Car cet opéra se caractérise bien par un « entre-deux » esthétique ou une « esthétique de transition », entre rhétorique bel cantiste, principe de métaphorisation et de stylisation musicales des passions, et couleur locale romantique, recherche du pittoresque et du typique, ne sombrant jamais, toutefois, dans quelque mimétisme réaliste. Comme le note justement Chantal Cazaux, une même distanciation touche la couleur locale écossaise et l'expression musicale des affects, et « l'épique se fond dans le tranquille, comme des remous profonds se cachent sous la surface calme d'un lac »². L'opéra fascine par sa position ambiguë, en équilibre précaire, entre archaïsme et modernité, entre modernité littéraire, scénographique ou orchestrale et écriture vocale bel cantiste, tournée vers le XVIII^e siècle conçu comme un âge d'or. Cette dichotomie se retrouve dans la vocalité³ des personnages principaux, à commencer par Elena, Giacomo et Malcolm, partagés entre chant *spianato*, cantilènes très légèrement irisées de discrets mélismes, pouvant apparaître comme pré-belliniennes, et efflorescences de roulades, de *volate* ascendantes et descendantes, ou de trilles d'extraction baroque – encore faudrait-il mentionner le néo-classicisme des récitatifs, tel celui de Malcolm avant sa cavatine de l'acte I (« Mura felici »), superbement (noblement) rendu à la scène et au disque par Lucia Valentini-Terrani. Sur le plan dramaturgique enfin, l'ouvrage hésite entre statisme épique et mouvement dramatique, entre suspension lyrique de l'action et mise en mouvement violent de l'intrigue guerrière. L'on pourrait penser, pour le chef d'orchestre, le metteur en scène, les décorateurs et les interprètes, à la réalisation improbable de quelque quadrature du cercle. Mais après tout, le répertoire rossinien dans son ensemble repose sur ce fascinant croisement esthétique, en particulier ses *opere serie* napolitains – *Otello*, *Zelmira*, *Mosè in Egitto* ou *Ermione*, ouvrages dont la renaissance fut également tardive⁴, et dont l'exécution demeure pour le moins délicate. Peut-être faut-il, pour saisir cette *délicatesse* de l'opéra sérieux rossinien, revenir brièvement à Stendhal et à sa *Vie de Rossini*. Le compositeur apporte, selon l'auteur de *Racine et Shakespeare*, « du nouveau dans le beau idéal »⁵, formule qui conjugue étonnamment l'idéalisation classique du beau et le relativisme « romantique » de la beauté, la conception nouvelle, héritée entre autres de Germaine de Staël, d'un « beau relatif » – relatif à l'état de la société et des mœurs (en l'occurrence au tropisme nordique du premier romantisme européen). Le Rossini de Stendhal s'arrache à la doctrine classique de l'imitation des modèles sans renoncer pour autant à l'idéalisation du beau, mais en accord avec les inclinations nouvelles de la sensibilité et de l'imagination :

Rossini, suivant sans s'en douter, les traces de Canova, a substitué de l'élégance à cette *force*, si utile et si estimée dans la Grèce antique ; il a compris la tendance de son siècle, il s'est écarté du beau *idéal* de Cimarosa, précisément comme Canova a osé d'écarter du *beau idéal antique*⁶.

² Chantal Cazaux, « Introduction », *L'Avant-scène Opéra*, *op. cit.*, p. 10.

³ Nous utilisons ce néologisme, francisation de « vocalità », pour désigner « la conception vocale d'une époque, d'un pays, d'un compositeur, d'un opéra, d'un rôle, d'un fragment, d'un interprète, etc. » ou « la manière d'écrire, d'interpréter, ou de ressentir de la part de l'auditeur ». Roland Mancini, « Glossaire » ajouté à sa traduction d'*Histoire du bel canto* de Rodolfo Celletti, Paris, Fayard, 1987 [1986], p. 278.

⁴ L'on attendrait désormais la renaissance d'autres œuvres de la grande époque napolitaine « préromantique », telles celles de Michele Carafa dont la maison de disques Opera Rara a enregistré de fascinants extraits de *Gabriella di Vergi*, opéra contemporain de l'*Otello* rossinien (dans *A hundred years of Italian opera, 1810-1820*, Londres, 1989, et le récital du ténor William Matteuzzi, « Ferme tes yeux... », Londres, 2001).

⁵ Stendhal, *Vie de Rossini*, in *Stendhal. L'âme et la musique*, édition de Suzel Esquier, Paris, Stock, 1999, p. 365.

⁶ *Ibid.*, p. 388.

Continuité et rupture, imitation et originalité, parcelle d'absolu arrachée à la relativité même de toute beauté, mais relativité historique du beau assumée dans le même élan : l'œuvre de Rossini déclenche un mélange délicieux d'enthousiasme et de nostalgie, d'élan vers la modernité et de plaisir régressif. Stendhal affirme encore : « Une chose fort triste, qui est peut-être une vérité, c'est que *le beau idéal* change tous les trente ans, en musique »⁷. Il constate ainsi la coexistence d'un beau relatif, qui plaît au public d'une certaine nation (selon la loi d'interdépendance des arts et de l'état de la société qu'ils reflètent et modifient en retour), et d'un « beau propre à frapper les peuples de tous les siècles et de tous les pays » selon les termes d'Helvétius dans *De l'esprit*⁸. Autrement dit, *La donna del lago* donnerait à voir et à entendre à la fois le Beau idéal et un beau idéal daté de 1819.

Comment rendre cette « subsumation » du beau absolu sous un beau relatif ? Comment, en même temps, ressaisir cette quête moderne d'un réalisme nouveau des images et des affects, sans jamais lâcher la bride à quelque décalque trivial, sans s'abandonner à une vérité mimétique dans l'expression, laquelle nous ancrerait désespérément dans le monde connu, prosaïque, au lieu de nous en libérer par l'artifice scénographique, gestuel, musical et vocal ? Comment demeurer fidèle à l'effet d'actualité délivré aux spectateurs de 1819 par *La donna del lago*, opéra nourri de modernité orchestrale, plastique et littéraire, et sauver dans le même mouvement la *grâce de l'inactuel*, concentrée dans l'exquise stylisation du chant ? Tel est le défi à relever dans chaque production nouvelle ou chaque reprise de l'opéra.

PETITE HISTOIRE DE L'INTERPRETATION VOCALE

Nous sommes tentés, face à l'histoire de l'interprétation vocale de *la donna del lago* au disque, de céder à quelque pulsion téléologique, et de considérer chaque enregistrement ou captation comme un nouveau pas effectué vers une reconquête bientôt définitive de l'interprétation rossinienne, laquelle passe à l'évidence par la redécouverte d'une technique vocale et suppose une forme de progrès – un progrès à rebours, puisqu'il s'agit de reconquête technique d'une vocalité passée. Il est évident que nos oreilles sont formées par le chant rossinien des trente voire des quarante dernières années, et que plusieurs artistes ont établi pour longtemps un critérium ou un étalon : Maria Callas dans *Armida*⁹, Marilyn Horne en Tancredi ou Arsace (*Semiramide*), Lucia Valentini Terrani en Malcolm, Lella Cuberli en comtesse de Folleville (*Il viaggio a Reims*), Samuel Ramey en Assur (*Semiramide*), ou Rockwell Blake en Giacomo, pour ne citer que les plus connus. Les interprètes de l'Opéra de Paris, dans la production de 2010, sont appelés à être jugés à cette aune.

Selon ces perspectives, seuls les quatre spectacles du corpus postérieurs à 1980 sont vocalement, techniquement et stylistiquement, recevables, peut-être même (aujourd'hui) écoutables. Les deux enregistrements plus anciens, celui de Serafin avec Cesare Valletti en 1958 et celui de Piero Bellugi avec Montserrat Caballé en 1970, constitueraient de simples

⁷ *Ibid.*, p. 362.

⁸ Cité par Michael Nerlich, article « Beau / beauté » dans le *Dictionnaire de Stendhal*, sous la dir. d'Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich, Paris, Honoré Champion, 2003.

⁹ Cette interprétation d'Armida en avril 1952 à Florence marque une véritable révolution dans l'art du chant au XX^e siècle, avec la réinvention de ce que l'on a appelé le « soprano dramatique d'agilité ».

contre-modèles, témoignages d'un passé « pré-rossiniste », pour nous antédiluvien. Ces enregistrements « préhistoriques » (si l'histoire commence pour nous avec la « Renaissance Rossini ») sont toutefois riches d'enseignement – à défaut de nous réserver d'heureuses et trépidantes surprises musicales.

Le premier enseignement concerne l'équilibre esthétique exigé par *la donna del lago* et si malaisé à atteindre. On ne saurait à ce propos affirmer que la révolution rossinienne de Pesaro vers 1981-1983 a été soudaine et immédiatement accomplie. Il n'est que de relire quelques critiques de l'époque ou les analyses de Jean Cabourg dans sa discographie de *L'Avant-Scène Opéra* pour s'en convaincre¹⁰. On pointera, dans la version de Houston en 1981, l'aisance de Frederica Von Stade, en Elena, dans le *cantabile*, mais aussi son manque de flexibilité dans les mélismes, la beauté intrinsèque du timbre de Dano Raffanti, mais son « savonnage » de quelques roulades ; de même, dans la version Pollini de 1983, les ports de voix et les stridences de Katia Ricciarelli, son interprétation panique et essoufflée du *rondo finale* (« *Tanti affetti in tal momento* »), constituent plutôt un contre-modèle, pourtant contemporain de l'installation des nouveaux modes interprétatifs. Nuançons néanmoins cette critique puisque dans le magazine *Opéra International* du mois d'octobre 1983, Sergio Segalini notait, non sans ironie, à propos de la Ricciarelli que son « *Tanti affetti* » final était « d'une précision telle qu'elle a probablement surpris autant l'auditoire qu'elle-même ». Chez ces interprètes, l'emporte finalement le versant languide, bellinien avant l'heure, au risque de l'apathie ou du sentimentalisme. Elena ou Giacomo se trouvent réduits à une unique facette de leur personnage, et sont tirés anachroniquement vers un romantisme 1830 – romantisme de l'effusion ou du dolorisme, qui privilégie l'horizontalité du chant et mise, chez Donizetti, Bellini ou le premier Verdi, sur le *portamento* et, surtout, le *rubato*. L'interprétation de Montserrat Caballé en 1970 pratique déjà cette édulcoration de Rossini, notamment dans sa manière de ralentir le *tempo* et d'abuser des ports de voix, dans son obsession aussi du (beau) son au détriment de la netteté des lignes et des arabesques. La cavatine « *O mattutini albori !* » est sublime, mais le renversement qu'elle provoque chez l'auditeur relève d'une extase déliquescence, bien éloignée de la noblesse morale du *ton* rossinien. Quant à l'indolence rythmique et aux ports de voix descendants, qui font entendre toutes les notes de l'intervalle, ce sont ici des contresens pour ainsi dire décadents.

Sur le versant opposé, June Anderson, dans l'enregistrement de la Scala dirigé par Riccardo Muti, affiche une grande précision rythmique dans la vocalise, fait ressortir une parfaite netteté des traits, mais ce formalisme parfois désincarné apparaît d'une grande froideur. Autre exemple de la difficulté à rendre pleinement justice aux exigences contrastées du rôle d'Elena, l'interprétation de Mariella Devia en 2001 à Pesaro, abusant des extrapolations dans l'aigu pour se sortir d'une tessiture trop centrale, adaptée à la Colbran, créatrice du rôle, et surtout plus à l'aise dans la roulade que dans le chant *spianato* – à l'exact opposé de Caballé, en quelque sorte (mais la soprano catalane l'emporte toujours par la beauté intrinsèque du timbre, de miel et de lait). Faute d'enregistrement de Lella Cuberli, la seule peut-être à pouvoir articuler les deux faces du personnage, on pourrait conclure provisoirement qu'il n'existe pas d'Elena entièrement convaincante au disque ou en DVD – en attendant l'interprétation de Joyce Di Donato ? En revanche, on

¹⁰ Jean Cabourg pointe, pour expliquer les difficultés rencontrées dans la reconquête de l'esthétique vocale rossinienne, « la dialectique rossinienne du chant fleuri et du *cantabile*, ces deux visages complémentaires de la virtuosité » ; celle-ci « ne se conçoit ici que sous l'aile du *belcanto*. Lequel exige de la vocalise qu'elle vise à l'expression, et de l'expression qu'elle épouse le raffinement du chant d'école ». « Discographie et vidéographie comparées », *L'Avant-Scène Opéra*, op. cit., p. 92.

ne sait comment départager Marilyn Horne, Lucia Valentini Terrani et Martine Dupuy en Malcolm, chacun de ces *mezzos* donnant une leçon de chant rossinien dans l'équilibre miraculeux des contraires obtenu. L'emploi travesti de *musico*, parce qu'il comprend en lui-même un principe de stylisation, serait-il plus aisé à servir ?

Le second enseignement des enregistrements anciens consiste à rappeler que seule la connaissance historique permet de corriger le poids des traditions interprétatives et stylistiques fossilisées, et d'appeler à une refonte technique des vocalités. L'exemple flagrant de cette méconnaissance dommageable se trouve dans l'enregistrement de 1970, où l'ardeur de l'émission et la chaleur vocale de Franco Bonisolli en Giacomo, surtout à l'aise dans le médium, le prédisposait davantage au « baryténor » de Rodrigo, écrit pour Andrea Nozzari ; à l'inverse, le *tenorino* Pietro Botazzo aurait mieux convenu au ténor *contraltino* à la Giovanni David de Giacomo : les deux ténors combattent ici à front renversé ! Faute de cette conscience historique, l'interprétation se fait reflet d'un chant d'époque – de l'époque de l'enregistrement. Le chant générique des années 1950 perce dans l'enregistrement de 1958, pourtant dirigé par Tullio Serafin : on y entend un soprano lyrique au médium trop étoffé, manquant totalement de souplesse au point de supprimer le *rondo finale*, à côté d'un mezzo soprano qui, dans le rôle de Malcolm, poitrine les graves et préfère tenir la note plutôt que poétiser les affects et inventer des accents cachés dans les roulades (laborieusement exécutées). Autre leçon de l'enregistrement de 1958 : la quête d'une sentimentalité immédiate, à fleur de lèvres et de peau, est en absolue contradiction avec l'expressivité indirecte du chant rossinien, qui ne supporte aucun accent dit vériste. Enfin, on saisit en 1958 comme en 1970 une quête obsessionnelle de la beauté intrinsèque de la voix : de la rondeur, du moelleux du son, de sa séduction physique immédiate, et cela au détriment de la netteté et de la rapidité du chant mélismatique, de la flexibilité, née de la *messa di voce*. Dans *Opéra International* de mai 1986, Sergio Segalini notait ainsi, à propos du ténor Rockwell Blake, « La voix de Rockwell Blake n'est pas particulièrement belle mais la définition de belle voix n'est-elle pas en contradiction avec *bel-canto* ? ». Si progrès il y a dans la succession de nos enregistrements, il concerne le dépassement du fétichisme du beau son, plein et rond, l'abandon de la sentimentalité non métaphorisée, des larmes dans la voix, de l'aboïement des vocalises, au profit d'un formalisme susceptible de déclencher, par l'infime inflexion ou la surprenante interpolation, une émotion d'abord musicale – forcément inscrite dans l'instant et non reproductible à l'identique. L'on ne devrait écouter Rossini que sur le vif, pour entrevoir en quelque instant de grâce le beau idéal.

DE QUELQUES SCENOGRAPHIES ET MISES EN SCENE

Une histoire synthétique des scénographies et des mises en scène confirmera certaines des leçons tirées de l'étude de l'interprétation vocale. Les tensions contradictoires à l'œuvre dans la partie musicale de l'opéra, ses dialectiques complexes, se retrouvent dans ses exigences scéniques. Trois productions seront ici privilégiées sur les six examinées, en fonction des documents iconographiques et des (rares) vidéos disponibles : celles de Gae Aulenti, Werner Herzog et Luca Ronconi.

La scénographie, face à *La donna del lago*, peut hésiter entre la surcharge décorative, l'exactitude dans l'invention d'une couleur locale écossaise, et la simple suggestion onirique, entre la netteté des contours et des couleurs ou leur effacement dans les brumes

écossaises, ou encore entre l'élément solide et l'élément liquide : les rocs ou le lac. De même, la direction d'acteur peut privilégier un hiératisme en accord avec l'esthétique du beau geste et avec la succession des numéros de chant, ou au contraire encourager un mouvement des corps et une inventivité gestuelle en adéquation avec les changements soudains d'atmosphère, de rapports de force et d'affects caractéristiques du livret d'Andrea Leone Tottola. La mise en scène, les décors et les costumes de Gae Aulenti sont malheureusement imperceptibles sur la vidéo d'une reprise de la production de Pesaro à Parme en 1990 : Jean Cabourg, dans *L'Avant-Scène Opéra*, parle d'un « combat de taupes par une nuit sans lune »¹¹. Si l'on se fonde sur la réception critique du spectacle, souvent repris entre 1981 et 1990, on note une volonté de la décoratrice et metteur en scène Gae Aulenti, qui fut chargée de la réalisation du Musée d'Orsay, de ne pas doubler ni écraser la musique tellement suggestive par des images massives ou monumentales, qui apparaîtraient redondantes. Segalini, dans *Opéra International* d'octobre 1983 évoque « la mise en scène si précise, si intégrée à la musique, si discrète et présente à la fois de Gae Aulenti dont le décor et les costumes servent admirablement une imagerie romantique tellement décrite dans les moindres contours d'une musique qui procède par touches délicates [...] ». Lors d'une reprise à Nice, en mai 1986, le même critique d'*Opéra International* souligne encore la « sobriété » de la mise en scène « qui avait la pudeur du chant d'Elena » ; il apprécie particulièrement les « contours lunaires » des décors et la poésie des éclairages transformant les lacs et les montagnes de la décoration en gravure de Sanquirico, et donnant leur relief aux costumes et aux décors ocres et rouges – éclairages subtils perdus à l'opéra de Nice où le mouvement de la production originelle est remplacé par « l'attitude compassée » des chanteurs. « Simplicité, intelligence et rigueur » résume encore Segalini dans le même magazine en février 1990 pour la reprise au Regio de Parme.

On n'emploiera pas les mêmes termes pour la scénographie de la Scala en 1992 et la mise en scène du cinéaste Werner Herzog, sans doute attiré par le « primitivisme » des guerriers néo-ossianiques de Walter Scott. Le statisme des acteurs, d'abord, gêne tant il contredit l'élan d'une musique à la fois évocatrice et dramatique. Segalini, encore lui (*Opéra International*, septembre 1992), dénonce le « rang d'oignons » formé par les interprètes au milieu du plateau, ou leur errance, faute d'une direction d'acteur. Surtout, les personnages semblent totalement écrasés par le décor minéral, dépourvu de poésie, appelant une rudesse de mœurs contredite par la musique et symbolisant une fatalité inexorable démentie par le *lieto fine*. Peaux de bêtes et stalactites basaltiques sont heureusement dissous par la lumière bleutée et les fumigènes qui rendent un peu de mystère à l'opéra et à l'imaginaire Fingalie. Une autre tension présente chez Rossini se trouve révélée par cette production : le passé historique scottien entre en contradiction avec le passé mythique ossianique. Contournant l'articulation délicate de ces deux régimes d'« historicité », Herzog choisit résolument la seconde voie, négligeant ce que le romantisme de 1819 peut produire pour nourrir la conscience moderne de l'Histoire.

La nouvelle production de Pesaro en 2001, avec la mise en scène de Luca Ronconi, n'est visible que par petits fragments sur le site « You Tube » et par des photos publiées dans les magazines : l'on remarque la sobriété des décors, laissant le plateau à son libre espace, ainsi que les variations de couleur entre le bleu du lac et le vert des surfaces montagneuses où évoluent des guerriers tout en muscles. Paolo di Felice, dans les colonnes d'*Opéra International* en octobre 2001, salue une direction d'acteurs « pertinente et

¹¹ *Ibid.*, p. 98.

soignée », faisant oublier le statisme de la Scala. Son commentaire souligne surtout l'équilibre atteint dans la conjonction des opposés :

Très sobre dans l'ensemble, le spectacle possède un grand pouvoir d'évocation, grâce notamment à une direction d'acteurs pertinente et soignée. L'Ecosse exotique de Scott et Rossini revit dans les beaux décors de Margherita Palli, magistralement éclairés par Guido Levi. Le lac, à la surface gris-azur légèrement ridée, est représenté par une grande paroi fermant la scène. En s'ouvrant, celle-ci révèle un paysage plongé dans le brouillard, d'où émergent de hauts plateaux verdoyants, des roches et des escarpements. Bref, le cadre à la fois sauvage et onirique qu'appelle expressément *La donna del lago*.

Une nouvelle fois, la réussite d'une production de cet opéra repose, chez le décorateur, le scénographe, le metteur en scène, sur un art de la résolution dialectique des contraires. Leur contournement, par transposition « moderne » de l'action, des temps et des lieux, relève dès lors d'une solution de facilité, née d'une surdité tenace face à la partition.

Sans doute pourrait-on stigmatiser, au terme de cette petite étude, la maladresse d'une démarche incomplète, fondée sur la séparation de l'interprétation vocale et des réalisations scéniques. Dans cette difficile union de la musique et du spectacle réside justement le défi posé par *La donna del lago*, un défi lancé par tout opéra sans doute¹², mais élevé à sa plus haute difficulté par Rossini. Son œuvre nous impose de réinventer une modernité classique où l'inactuel se fond dans l'historique, la nouveauté sonore et visuelle dans le beau idéal.

Olivier BARA
Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

¹² Si l'on considère que l'opéra est toujours une « forme solidaire et disloquée », selon l'expression d'Isabelle Moindrot, *La Représentation d'opéra. Poétique et dramaturgie*, Paris, PUF, 1993, p. 7.